



Double jeu
Théâtre / Cinéma

1 | 2003
L'acteur créateur

Les larmes de Viktar

Virginie Symaniec



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2197>

DOI : 10.4000/doublejeu.2197

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

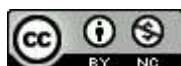
Pagination : 107-118

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Virginie Symaniec, « Les larmes de Viktar », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2197> ; DOI : 10.4000/doublejeu.2197



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LES LARMES DE VIKTAR

L'acteur de théâtre de Biélorussie soviétique, tout droit sorti de la seule école de la république susceptible de lui donner une légitimité professionnelle – l'Institut théâtral de l'Académie des arts de Minsk – suivait un parcours tracé d'avance. Fonctionnaire du même théâtre durant toute sa carrière, il pouvait, de petits en plus grands rôles, monter dans la hiérarchie pour finir – peut-être un jour – par obtenir la consécration comme « artiste populaire » ou « artiste émérite » de Biélorussie soviétique.

Il y a un peu plus d'une décennie, ce pays qui proclamait sa sortie de l'URSS (1991) devait, selon la majorité des observateurs, se tourner vers l'Europe et la démocratie de marché ou retourner dans le giron russe. Depuis l'élection au suffrage universel d'Alexandre Loukachenka à la présidence de la république (1994), sa « transition » s'est avérée autoritaire, se soldant par des atteintes quotidiennes aux droits de l'Homme, à la liberté d'expression, ainsi que par des disparitions d'hommes politiques. Dans une situation aujourd'hui qualifiée de « culture de la peur », des artistes et des intellectuels majeurs ont souvent été contraints de quitter le pays.

Jusqu'où l'acteur biélorussien, plus que jamais inscrit dans la perspective historique de la relation du théâtre au totalitarisme, peut-il être considéré comme l'auteur de sa partition ? A-t-il simplement la possibilité de l'être ? Le souhaite-t-il d'ailleurs dans un environnement non démocratique qui ne saurait favoriser la création libre ?

Le tableau noir qu'il est possible de dresser de l'état de la création théâtrale en Biélorussie autoritaire est toutefois tempéré par une exception qui confirme la règle : la relation exemplaire qui lie le metteur en scène Mikola Piniguine¹ à son acteur fétiche depuis une décennie, Viktor Manaev. Impossible d'évoquer l'un sans l'autre en effet, car c'est bien dans cette relation que naît le geste créateur ou le cri désespéré du petit homme qui paraît toujours si drôle avant d'être sacrifié publiquement sur l'autel des événements.

UNE HISTOIRE DE RÊVE MANQUÉ

En 1990, à Minsk (capitale de la Biélorussie), Mikola Piniguine, metteur en scène depuis 1984 du Théâtre national académique d'État Ianka Koupala

1. Sur Mikola Piniguine, on peut se reporter à V. Symaniec, *Mikola Piniguine. Mises en scène d'un exil*, Paris, L'Harmattan (Biélorussie), 2003.

(auteur classique biélorussien), monte *Touteïchy* (*Les Gens d'ici*) du même auteur. Écrite en juillet 1922, la pièce est publiée pour la première fois en 1924 dans la revue *Polymia*. Elle est présentée un soir, en 1926, sur la scène du premier théâtre d'État de Biélorussie.

Tout se déroule à Minsk. Le premier acte se passe en février 1918 (occupation allemande), le second en décembre 1918 (arrivée des bolcheviks), le troisième en juillet 1919 (création de la *Litbiël* : république socialiste soviétique de Lituanie-Biélorussie) et le quatrième en juin 1920 (occupation polonaise puis retour des bolcheviks). Le personnage principal de la pièce est Mikita Znosak², joué par Viktor Manaev. Ce dernier n'a qu'un objectif dans la vie : passer du grade d'administrateur de collège à celui d'assesseur pour pouvoir épouser Nasta (Alena Sidareva). Mais les revirements politiques et guerriers sont tels que le personnage va de déclassement en déclassement, croyant toujours s'en sortir en tournant sa veste. En fait, il ne fait que courir à sa propre perte. Fusillé à l'heure du retour des bolcheviks, son destin tragique, associé à celui de la Biélorussie, prend valeur d'emblème national.

Pour l'occasion, Mikola Piniguine et son scénographe, B. Gerlavan, redécouvrent le genre de la *batleïka*³ (théâtre biélorussien traditionnel ambulant de poupées). Le théâtre renoue ainsi avec une forme considérée comme traditionnelle et nationale, rappelant toutefois les origines du théâtre vivant occidental. Entre chaque nouvelle occupation armée, les *Touteïchy* jouent comme des marionnettes, agissant comme des figures allégoriques de la Biélorussie manipulée, quel que soit le pouvoir en place, son origine nationale ou sa confession religieuse.

L'article intitulé « Des *Touteïchy* regardent des *Touteïchy* » du critique de théâtre Viatcheslaù Rakitski (1991) résume ainsi la situation politique particulière dans laquelle est présentée la pièce :

Automne 1990. Minsk. Les artistes du Ianka Koupala fêtent le 50^e anniversaire du théâtre. [...] Les rues et les places publiques vivent au rythme des *meetings* et des manifestations d'une poignée de personnes qu'on appelle le peuple. Mais il ne s'agit pas véritablement du peuple, qui lui, vaque à ses occupations, dévalise les magasins en se donnant du *s'il vous plaît* en russe, ne s'intéresse à rien, et accuse les manifestants d'être des extrémistes et des séparatistes. Sur le bâtiment même du théâtre [Ianka Koupala], qui se trouve en face du quartier général du PC, le drapeau blanc-rouge-blanc a été levé⁴. Mais cela a dû crever les yeux de quelqu'un qui ne considérait

2. Le mot *Znosak* est construit à partir du mot nez. On peut le traduire par « celui qui a du nez ». Étant donné la position ironique de l'auteur, on le traduit aussi par « nez au vent », soit la girouette.

3. Le terme *batleïka* vient du mot Bethléem.

4. Drapeau revendiqué comme national et opposé à celui de la Biélorussie soviétique.

pas ce drapeau comme étant le sien. Aussi le drapeau a-t-il bientôt disparu. À la fenêtre d'une loge cependant, on a vu apparaître un tout petit drapeau qui a tenu, seul face au vent, tout l'automne. Le soir de la première représentation de *Touteïchy*, le drapeau symbolique fut déployé sur toute la scène, de la rampe au plafond. Dans le silence, les gens se sont levés. Nos gens, les Biélorussiens. Parce que c'est leur drapeau, parce que c'est leur histoire qu'on joue sur scène par des gens libérés pour des gens libérés. [...] Ne sommes-nous pas tous des *Touteïchy*⁵ ?

En cette fin de *Perestroïka*, jamais pièce n'avait aussi bien correspondu à son époque. C'est l'événement. Pour Mikola comme pour Viktar, ce spectacle est au tournant d'une carrière qui s'annonce brillante. La proclamation d'indépendance et la décomposition de l'URSS lui donnent même un nouveau souffle. De tournées en tournées dans les anciennes républiques soviétiques jusqu'à Moscou, la critique est unanime à reconnaître l'existence d'un chef-d'œuvre biélorussien, fruit d'une rencontre inespérée entre un auteur censuré et la lecture particulière qu'en fit Mikola, s'appuyant sur le jeu unique et l'énergie de Viktar Manaev. Les deux hommes sont même primés par Stanislav Chouchkiévitch, alors chef du gouvernement, pour leur contribution à la redécouverte d'un classique et d'un pan oublié de l'histoire douloureuse de la Biélorussie.

En 1993, Mikola Piniguine monte le second spectacle le plus important de sa carrière, *Idylle* de Vintsent Dounine-Martsinkiévitich⁶ au Ianka Koupala, pour lequel il reçoit le prix d'État Mirovitch de la meilleure mise en scène. Ce spectacle est comparé en esprit à *Turandot* de Vakhtangov⁷ : une atmosphère de fête où la fantaisie du metteur en scène, les chants, les danses transforment cette pièce réputée archaïque en conte de fées. Avec cette pastorale du milieu du XIX^e siècle, Mikola prend toutefois le contre-pied des *Touteïchy*. Il réactualise le texte de façon prémonitoire, pour travailler la frontière entre fiction et réalité⁸ avec une ironie grinçante envers les restes de socialisme réaliste présents dans sa propre société. Viktar Manaev se distingue encore dans le rôle de Ian Goubatch, serviteur d'un prince atteint de francomanie (Vital Redzka⁹).

5. V. Rakitski, « Des Toueïchy regardent des Toueïchy », *Mastatstva Belarousi*, mai 1991, p. 7-16.

6. Scénographie de Z. Margoline, chorégraphie de G. Chiliankova et costumes de L. Gantcharova.

7. T. Ratabilskaja, « En dialoguant avec les classiques », *Mastatstva*, mai 1994 (revue de presse personnelle de Mikola Piniguine).

8. Voir O. Egochina, « Dans l'Arcadie du bonheur... », *Moskovskii Nablioudatel*, n° 7-8, 1995, p. 52-53.

9. V. Redzka a été congédié du Théâtre national, considéré comme un acteur trop marginal. En février 2003, une nouvelle version de *Idylle* était présentée au Théâtre national, sans pour autant que Mikola ait pu répéter avec les nouveaux acteurs de la distribution.

Se livrant à un véritable duo de clowns, les deux hommes élèvent le genre de la tragi-comédie au rang de spécificité nationale. Dans ce spectacle majeur, le cirque, la fantaisie et un grotesque qui semble s'inscrire dans la pure tradition de Gogol, préfigurent une nouvelle tragédie nationale, la fin d'un âge d'or de trois années où il avait été possible de rêver le renouveau d'un théâtre d'art en biélorussien : « Nous étions avec des gens intelligents », témoignait Mikola Piniguine en 2000,

qui se demandaient comment construire un nouvel État. [...] Les Ambassades se sont ouvertes et nous avons commencé à voyager. Ce fut une époque de liberté et d'espoirs immenses. Ensuite, tout a commencé à revenir en arrière. J'ai raconté, dans *Idylle*, tout ce qui était en train de se produire dans notre pays. Une mongolfière s'y écrase comme s'est écrasé l'espoir de renaissance nationale. Peut-être était-ce prévisible ? [...] Il s'est passé à peu près la même chose qu'en 1917. L'intelligentsia a mené sa révolution comme si elle ne connaissait pas son propre peuple. Mais le peuple s'est montré indifférent. [...] Lorsque tout cela s'est terminé, nous nous sommes retrouvés nus devant le visage de la réalité esthétique. Le monde artistique se s'est retrouvé sans lien d'aucune sorte avec rien¹⁰.

UNE AUTRE TRAGÉDIE

1995 : de référendum en référendum, Alexandre Loukachenka met progressivement en place un régime autoritaire tout en signant les premiers traités d'intégration de la Biélorussie à la Russie. Au printemps 1996, quelques 100 000 personnes défilent dans les rues de Minsk pour dénoncer ces traités dans lesquels elles voient une remise en question de l'indépendance du pays. *Idylle* se joue à guichets fermés pendant que les manifestants arrêtés par les forces de l'ordre entament des grèves de la faim, soutenus par Amnesty International. Les atteintes aux droits des personnes deviennent quotidiennes. Mikola Piniguine et son scénographe, Zinoviev Margoline, mènent une « triste conversation » avec Lioudmila Gramika de la revue *Mastatsva*¹¹. Enfant de la *Perestroïka*, il dénonce le grotesque d'une situation où le théâtre, sans argent et sans artiste, est devenu inutile dans une société où des personnes sont molestées en pleine rue sans que nul n'y prête attention. Selon lui, le rôle du théâtre est désormais « de tenir un miroir devant la gueule du temps »¹². C'est ce qu'il fait en signant, en 1997, une troisième

10. *Zhoda*, n° 37, 9 décembre 2000 (revue de presse personnelle de Mikola Piniguine).

11. *Mastatsava*, n° 8, 1995 (revue de presse personnelle de Mikola Piniguine).

12. *Ibid.*

mise en scène phare du Théâtre national, avant de subir une véritable politique de mise au placard ainsi que de fortes pressions pour ses idées démocratiques.

Le Costumier de Ronald Harwood raconte l'histoire de la relation entre un petit homme, Norman (V. Manaev), costumier, et Sir John (N. Eremenko), premier acteur. L'action se déroule à l'hiver 1942, tandis que dans les coulisses d'un théâtre de province anglais, la troupe de Sir John se prépare à jouer *Le Roi Lear* de Shakespeare, ce qu'elle fera y compris sous les bombardements. À l'heure du durcissement du régime, et après qu'Alexandre Loukachenka a affirmé son admiration pour Hitler, Sir John, qui « joue à mort », semble prophétiser l'avenir de la profession. Mais l'oracle est bientôt muselé car l'acteur N. Eremenko abandonne le spectacle pour raisons de santé tandis que certains critiques fomentent une cabale contre ce spectacle engagé, affirmant lire dans la relation qui se noue entre Sir John et Norman une relation homosexuelle. À l'apex du spectacle, Mikola avait demandé à Viktor Manaev de faire naître une danse de douleur dans un cri. Seul sous des flocons de neige, Viktor dansait avec un costume vide un « voici l'hiver de notre déplaisir »¹³ après avoir hurlé sa peine. Dans *Touteïchy*, Znosak sacrifié ne criait pas. Cette fois, le cri de Norman, fulgurance tragique, semblait vouloir ébranler la société tout entière.

En 1997, Mikola signe la Charte 97 pour la démocratie, inspirée de la Charte 77 tchécoslovaque. En janvier 1998, il persiste en signant avec un collectif d'artistes la *Déclaration pour la liberté*, qui affirme que

durant deux siècles de développement colonial, la Biélorussie a presque entièrement perdu le goût pour la liberté ainsi que sa place dans la communauté des peuples européens libres. [...] Aujourd'hui, la société biélorussienne en est arrivée au point où le conformisme, l'esclavage collectif, l'idéologie totalitaire et l'absence de liberté contraignent la majorité dans ses choix conscients pour survivre.

Aussi les signataires revendiquent-ils leur droit fondamental à la liberté de création, de libre pensée, de non-conformisme intellectuel et culturel. Mais tous sont progressivement empêchés de travailler sur le territoire.

Avant de se séparer de son équipe pour répondre à l'invitation que lui fait Kiril Lavrov de devenir metteur en scène permanent du BDT (*Bolchoï dramatychesky teatr* de Saint-Pétersbourg), Mikola laisse une nouvelle tragédie en forme de testament scénique à l'intelligentsia locale : *Art* de Yasmina Reza¹⁴. Viktor Manaev y tient une nouvelle fois le rôle du souffre-douleur.

13. *Richard III*, acte 1, scène 1. Voir Shakespeare, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1959, p. 387.

14. Y. Reza, *Art*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1994, p. 62.

À l'occasion de la première, le 26 mai 1998, devant la salle bondée du Théâtre national¹⁵, Mikola annonce son départ définitif de Minsk pour Saint-Petersbourg. Il entre en scène, en partie ivre, pour réciter le poème de Iakoub Kolas, autre auteur classique biélorussien, « Mon village maternel, comme tu m'es doux »¹⁶. L'ensemble de la profession est sous le choc, après un spectacle auquel elle vient de faire un triomphe.

Le poème a été bissé. Puis Nikolaï Nikolaevitch s'est dirigé vers le fumoir en tenant à peine sur ses jambes, où il a dit tout ce qu'il pensait des fonctionnaires et du ministère. Les témoins de l'incident étaient entièrement solidaires avec Nikolaï Nikolaevitch¹⁷.

Mikola venait de faire correspondre le texte de Yasmina Reza à la situation du moment de façon quasi organique, lui donnant une profondeur inattendue, tragique, soignant le final, comme à son habitude, pour souligner la fin d'un monde. *Art*, pièce généralement considérée comme simplement divertissante et de boulevard, était devenue une pièce de la rupture, de la page tournée, de l'accès à la maturité et à la solitude, un prélude à l'exil.

TÉMOIGNAGES D'ACTEURS

En Biélorussie, Mikola est défini comme un metteur en scène d'acteurs. On comprend pourquoi lorsqu'on assiste à ses répétitions, où le processus de travail semble complètement organique et où rien ne paraît pouvoir le séparer de ce qui se produit sur le plateau. Ses rappels à l'ordre se mêlent aux rires, comme dans un jeu d'enfant. Parlant du travail de répétition, il dit :

Je dois aimer tous ceux qui travaillent sur la scène. Ce n'est pas un trait de caractère, mais une exigence professionnelle. Les enfants naissent de l'amour. Et parce que le théâtre est un espace où nous ouvrons notre âme, nous n'avons pas le droit d'y laisser entrer la colère. C'est une condition nécessaire au travail [...]. Je ne connais pas un seul bon metteur en scène qui soit un mufle¹⁸.

En début de carrière, il affirmait déjà que :

15. Scénographie de Z. Margoline.

16. Voir I. Kolas, *Novaïa ziamlia* (Nouvelle terre), Minsk, Mastatskaïa Litaratoura, 1986, p. 3.

17. N. Nikolaïtchik, « La crucifixion de Lazar ou comment les fonctionnaires ont fustigé le théâtre avec des verges », *Imia*, n° 26, 2 juin 1998 (revue de presse personnelle de Mikola Piniguine).

18. M. Piniguine, *Svobonye novosti*, juin 2000 (revue de presse personnelle de Mikola Piniguine).

Pour un metteur en scène, il est très important d'emporter l'adhésion des acteurs. Le théâtre est un espace où les problèmes et les conflits contemporains se règlent collectivement. Au théâtre, il n'y a pas de *Je pense* mais un *Nous pensons*. L'empreinte du metteur en scène doit juste être à la hauteur de ce qu'exige le matériau [littéraire]. Tout le reste, ce sont les acteurs qui le font [...]. J'ai toujours envie d'avoir de bons contacts avec les acteurs, de travailler dans la bonne humeur. Les bons spectacles ne supportent pas un mauvais processus de répétition. Une union de gens intelligents, travailleurs, talentueux qui se réunissent pour dire quelque chose d'important sur notre temps – voilà ce qu'est le théâtre. L'échange des idées, c'est cela le plus important dans la relation du metteur en scène aux acteurs¹⁹.

Tous les témoignages concordent : « Je ne sais pas comment il travaille maintenant », m'avouait l'acteur Edouard Hariatchy,

mais à l'époque où je travaillais avec lui, il était très vivant, passionnant. On faisait un théâtre de la vie, de la terre. Je me souviens d'une des premières pièces qu'il a montée de l'auteure dramatique biélorussienne Elena Papova, et qui avait reçu un prix du ministère de la Culture. On travaillait dans l'harmonie, c'était comme une élégie. Il y avait encore de l'espoir pour le futur. Il y avait aussi une musique intéressante. Tout semblait lié et aller dans une seule direction. Et surtout, il y avait de l'humour. Dans toute situation, dans n'importe quelle situation, même les plus critiques, il doit y avoir de l'humour. Pas de la comédie ! Il ne s'agit pas de créer absolument des personnages de comédie, mais il s'agit de créer une situation dramatique qui pourrait être également drôle²⁰.

Durant une décennie, le style Piniguine s'est confondu avec le style Manaev, lequel excelle dans les personnages de clowns finalement tragiques.

Chez Piniguine, la nature excentrique n'est pas une question de style, mais avant tout une méthodologie de pensée et le rôle que l'acteur se doit de remplir²¹,

ce que Manaev accomplit en virtuose, jouant ses rôles comme il ferait jouer une poupée.

Il ne marche pas sur scène – il vole, saute, rebondit comme un ballon, il se modifie sans cesse²².

19. « Mikola Piniguine », *Mastatstva Belarousi*, n° 10, 1985, p. 29-31.

20. Entretien recueilli à Minsk en septembre 2001.

21. *Journal Izvestia*, 1991. Revue de presse personnelle de M. Piniguine, sans autres précisions.

22. *Ibid.*

Son jeu plastique, ses personnages grotesques semblent tous construits sur une chorégraphie. La précision physique de sa technique de jeu lui permet d'élargir ses rôles au type du bouc émissaire, emblème et victime tout à la fois d'une société et d'une époque. Dans tous ses personnages *piniguieniens*, comme il les appelle, le comique agit en trompe l'œil, préfigurant les larmes. L'armure qu'il a savamment construite pour chacun de ses rôles craque progressivement pour laisser transparaître la poésie toute tragique du petit homme écrasé par les événements. Le geste tragique nous saisit par sa fulgurance dans un environnement théâtral gonflé de cet optimisme qu'Howard Barker a associé au fondement du totalitarisme²³.

Acteur aujourd'hui considéré comme sacré du théâtre biélorussien postsoviétique, Viktor Manaev ne revendique pourtant pas d'être l'auteur de sa partition :

Je pense que les artistes, quand ils ne se rendent pas malades pour la gloire et pour l'honneur, ces choses vides, sont des couleurs dans les mains d'un peintre. La couleur peut bien entendu donner des émotions en tant que telle. Mais la couleur est à sa place dans un tableau. Je pense que chaque peintre a sa couleur avec laquelle il exprime sa pensée du monde. Pour l'un, ce sera le rose, pour l'autre, ce sera une couleur sombre, noire, ou lumineuse. Malevitch, par exemple, a choisi le noir pour raconter ce qu'il avait à dire sur le monde, sur la vie et sur ce qu'il ressentait, sur l'art et il en a tiré une philosophie. C'est pourquoi, le plus important est : quelles sont les mains qui vont manier ces couleurs ? Comment vont-elles les disposer sur la toile ?

[...] Je pense que ma vie artistique a réellement commencé lors de ma rencontre avec Piniguine.

[...] [Il propose] des conditions de création qui, comme par nature, ne peuvent qu'intéresser les artistes. On peut tuer l'art d'un acteur en philosophant longtemps avec lui. L'acteur n'est pas censé être un philosophe. Je n'aime d'ailleurs pas la philosophie que je considère comme l'amour de devenir sage. Chez l'acteur, la sagesse se manifeste dans les gestes, le mouvement, le regard, dans la manière dont il tisse des relations avec ce qui l'entoure. Arriver devant l'artiste en étant triste, en lui disant que son rôle est fondamental, philosophique, profond, grand, et que repose sur lui une mission, transformer le monde : l'artiste ne peut qu'en mourir ! Mort du rôle et de tout le reste !

[...] [Mikola Piniguine] aime la bouffonnerie, la clownerie, le cirque au meilleur sens du terme. Le cirque comme joie et comme fête. Avec lui, la tristesse de notre vie s'est transformée en joie de travailler et de jouer.

23. H. Barker, *Les Consolations de la catastrophe*, première parution dans *The Guardian*, 22 août 1988, sous le titre *The Triumph of Defect*.

[...] Piniguine saurait même extraire la tragi-comédie du granit. Il s'intéresse à cette vie faite de ruptures, tout en paradoxe, avec les petits, les gros, les maigres, les vieux, tous ! Il nous donne à voir la manière dont ils se battent pour leur bonheur, pour se faire une place au soleil. Cela peut être drôle, mais la vie peut être si belle et si tragique en même temps.

[...] Tous mes personnages *piniguniens* pleurent. Il y a toujours un moment où ils doivent pleurer. [...] Ce travail sur la tragi-comédie m'est également proche. J'aime Gogol, ses personnages tragi-comiques. Ils sont drôles en surface, mais par nature, ils sont solitaires, profondément tragiques et ils se font du souci pour ce monde. La solitude est un des thèmes importants du théâtre de Mikola.

Pour moi, Piniguine, c'est le théâtre.

[...] Le spectateur de théâtre est pour moi l'équivalent du sang pour le corps. Il n'est pas possible de mentir à 500 paires d'yeux et tu ne peux que remercier le metteur en scène qui te donne la possibilité de raconter que l'être humain est une entité, un monde dans le monde.

Quoi qu'il arrive, le théâtre est un contact avec des âmes vivantes.

[...] Les personnages que Mikola me demande de jouer s'occupent toujours de vérité. Dans leur construction, ses spectacles sont toujours graphiques, plastiques, scéniques. Il y a toujours un grand champ d'improvisation où tu te sais être un homme libre, sincère, énergique. Mikola a également une notion très forte du rythme. Un acteur qui travaille avec Piniguine doit savoir ressentir le rythme, le tempo, car il ne te parlera que d'actions concrètes qui te donnent le sentiment d'être vivant.

[...] Mikola comprend que l'acteur est l'élément le plus important de la création. Pas la scénographie, pas le peintre, pas le compositeur, même si un morceau de décor peut être en soi une œuvre d'art. Je vois beaucoup de metteurs en scène qui pensent malheureusement que l'acteur n'est pas l'élément principal de la création théâtrale. C'est le sentiment que j'ai eu en travaillant avec eux. L'artiste entre en scène et sent que le décor joue le spectacle... Le spectateur sent également que c'est un théâtre mort.

[...] J'aime l'idée que l'acteur est comme une feuille de papier blanc sur laquelle peint le metteur en scène.

Je pense que l'acteur doit savoir quelle est sa place au théâtre et aimer son rôle d'acteur. Il doit aimer être acteur. Nous ne sommes pas au service des applaudissements des spectateurs, mais au service du metteur en scène qui a trouvé la pièce, nous a donné un rôle et qui a vu en nous les capacités d'exprimer ce sur quoi il souhaitait dialoguer avec les spectateurs²⁴.

Quant à Mikola, il aime à répéter :

Je ne suis rien sans un acteur comme Manaev [...]. Pour moi, il est évident que les meilleurs artistes sont ceux qui s'amusent à manipuler leur

rôle à distance, et non pas ceux qui essaient de s'en revêtir comme on s'enfoncerait un bonnet trop petit sur la tête. J'aime les acteurs qui sont au dessus des choses²⁵.

Mais est-ce cette capacité de distanciation qui vaut à Manaev cette admiration de Piniguine ? Parlant de la principale qualité qu'il attend de l'acteur, Mikola nous donne une autre piste : l'énergie, qu'il définit comme un don donné de Dieu.

Il ne suffit pas de ressentir des choses de façon très fine, intelligente. Une fois sur scène, il faut encore que cela passe la rampe. De l'énergie ! L'acteur ne doit pas seulement savoir exprimer en gestes, en mots, mais également en énergie. Savoir donner tout ce qu'il est. Cela est un don, car c'est cela qui ne s'apprend pas²⁶.

L'exil de Mikola n'a toutefois pas mis fin à plus d'une décennie de collaboration entre les deux hommes. Mikola revient aujourd'hui régulièrement à Minsk pour monter des spectacles sur des scènes privées. En 2000, il accomplit avec Viktor un nouveau coup de force en montant *Strip-tease* de l'auteur polonais Slavomir Mrozek au Club Dzierzinski, salle de théâtre du KGB de Biélorussie. De nouveau, deux clowns tragi-comiques, Viktor Manaev et Sergueï Jouraviel (également artiste émérite de Biélorussie), se partagent le plateau pour offrir à ceux qui ont osé passer la porte du « Club » un véritable plaidoyer sur la liberté. L'étau se resserre sur ces deux antihéros qui s'aperçoivent que des murs de briques s'élèvent autour d'eux. Sur le mur de fond de scène est bientôt projetée une main géante et terrifiante qui leur fait signe de se déshabiller. Les deux hommes se demandent comment arrêter la main. La situation d'abord burlesque tourne au tragique, renversée par Viktor Manaev. Peut-être suffit-il de s'excuser ? Front de scène, menotté à Sergueï Jouraviel, Viktor devient de nouveau ce petit homme de rien, devenu emblématique du destin du biélorussien. Cette fois, ce personnage « piniguinien » semble pleurer sur une histoire qui se répète. En caleçon, au Club du KGB de Minsk, premier bâtiment de la ville à avoir été construit au sortir de la Seconde Guerre mondiale, il s'adresse directement et sans fard à la loge du prince :

Nous qui ne sommes rien, nous nous excusons devant Vous qui êtes tout, et qui savez tout, d'exister, de respirer.

Mais les larmes de Viktor d'attirer une seconde main. Et nos deux antihéros d'assister impuissants à l'accolade terrifiante qui se joue au-dessus de leur

25. Entretien recueilli à Saint-Petersbourg en novembre 2001.

26. *Ibid.*

tête. En pleine polémique sur l'intégration de la Biélorussie à la Russie, à l'heure où les discours officiels sur l'amitié entre les deux peuples « frères » parviennent mal à rassurer sur les risques d'une alliance entre deux régimes autoritaires, la morale de l'histoire est froidement posée : il est vrai qu'elles font généralement la paire !

Ces propos ont été recueillis à Minsk et à Saint-Pétersbourg entre février et novembre 2001 et traduits du russe et du biélorussien par Virginie Symaniec.

VIRGINIE SYMANIEC *

* Virginie Symaniec est docteur de l'Institut d'études théâtrales de l'université de la Sorbonne nouvelle, Paris III. Elle a soutenu une thèse en 2000 intitulée *Des dramaturgies biélorussiennes à la dramaturgie biélorussienne soviétique : une tragédie de pouvoir* et est l'auteur de *Le Théâtre en Biélorussie (fin du XIX^e siècle-années 1920)*, Paris, L'Harmattan (Biélorussie), 2003.

